

менение получил прием работы белилами на темных грунтах, что позволяло одним только изменением толщины слоя краски получать богатую нюансировку цветового тона. Именно таким способом достигалось тональное и цветовое богатство холодных полутонов при изображении человеческого тела.

Разнообразие технических приемов было тесно увязано с теми живописными задачами, которые решали итальянские живописцы в первой половине XVII столетия. Достижение выразительности форм человеческих тел, изображенных в сложных ракурсах, стремление к созданию единой тональной и цветовой гаммы живописных произведений, четко разработанная система построения карнации и драпировок — все это определяло своеобразие живописного метода итальянских мастеров первой половины XVII в.

Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М., 1935.

Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1989.

Киплик Д. И. Техника живописи старых мастеров. Л., 1927.

Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентийского. М.; Л., 1934.

Рыбников А. А. Фактура классической картины. М., 1927.

Рыбников А. А. Техника масляной живописи. М., 1935.

Фейнберг Л. Е. Лессировка и техника классической живописи. М.; Л., 1937.

Hamsik M. Barokni principi v technice benataski posdne repesapnci malby // Umeni. 1982. Nr. 44. S. 101—112.

О. А. Барабанова

ДЖАКОМО КВАРЕНГИ И КЛОД-НИКОЛЯ ЛЕДУ

Известно, что Джакомо Кваренги (1744—1817), работавший в России в течение почти тридцати семи лет, заимствовал некоторые принципы формообразования у французского архитектора К.-Н. Леду (1736—1806). Джакомо Кваренги еще до своего прибытия в Россию в 1779 г. познакомился с произведениями Леду, некоторые из которых он скопировал, получив их, вероятно, из рук самого Леду. В течение второй половины 1770-х гг. Джакомо Кваренги посетил юг Франции; он мог, таким образом, видеть Дворец правосудия и тюрьму, которые Леду начал строить в Экс-ан-Провансе (к 1776 г. относится турне, совершенное Леду на юг Франции, в связи с началом работ в Экс-ан-Провансе). Поездка Кваренги во Францию документирована рисунками, сделанными им в Монако и на юге Франции. Нельзя исключить, что Леду и Кваренги могли встретиться. «Общность принципов и специальных интересов их объединила. Кваренги сделал копии с под-

лильных чертежей, которые он мог получить только от самого Леду» [Пилявский, 1981, 34—37].

Все копии выполнены Кваренги с проектов, разработанных Леду в 1770-х гг. Копии хранятся в городской библиотеке им. А. Май в Бергамо [см.: Там же, 38]. Проект особняка мадемуазель Гимар привлек внимание Кваренги. Он воспроизвел планы этажей, разрез, главный фасад и «храм Терпсихоры», устроенный в особняке. Кваренги использовал эти копии во время разработки проекта Эрмитажного театра, построенного в 1760 г. около Зимнего дворца. Работы, осуществленные во дворце, спровоцировали работы по реконструкции театра; 3 сентября 1783 г. опубликован декрет о начале строительства «каменного театра при Эрмитаже, по планам и под управлением архитектора Кваренги» [Там же, 38]. За неимением доступной площади во дворе Малого Эрмитажа, было решено поместить новый театр на месте второго Зимнего дворца. Во время работы над проектом более всего архитектора увлекала идея полукруглого зрительного зала. Античная архитектура всегда оставалась для Кваренги источником вдохновения. Кваренги изучил и адаптировал архитектурную композицию, разработанную Леду для камерного театра танцовщицы Гимар в Париже.

В 1787 г. в Санкт-Петербурге был издан сборник гравюр и технических чертежей нового Эрмитажного театра с описаниями и комментариями на французском языке, сделанными самим Кваренги. Он отметил, что «пытался придать театру вид античный, но соответствующий современным требованиям. Все места одинаково хороши. Я выбрал полукруглую форму для театра по двум причинам: во-первых, она практична на визуальном уровне; во-вторых, каждый зритель может увидеть со своего места всех тех, кто его окружает» [Там же, 122]. Здесь мы слышим отзвук идей Леду о равенстве людей, точнее, о выравнивающих ступенях театра как модели рационально организованного общества. Леду пишет в своем трактате «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству»: «Два Архитектора <...> представляют свой план; он разработан по принципу амфитеатра, так как социальное равенство, социальная защита однажды пристыжено откажутся от применения перпендикулярных линий, когда неловкое искусство великодушно повторяется шесть раз, чтобы пугать, в течение двух часов, зрителя этой тяжестью, которая касается его головы. Они отменили колонны, обычно помещаемые на авансцене; это было смело» [Ledoux, 1997, 320; перевод наш. — О. Б.]. Для Леду, как и для Кваренги, идея реформы в области проектирования театра тесно связана с изменениями общественного устройства. Каждый зритель получает возможность хорошо видеть сцену. Малообеспеченные зрители не должны больше стоять на ногах в течение всего спектакля. Леду говорит по этому поводу: «Тогда нравственная система, оказавшись объединенной с политической силой, восстановит естественные отношения людей» [цит. по: Rabreau, 2000, 146]. Даниель Рабро так истолковывает эти слова: «Вдохновляясь формой, данной историческим, рациональным и выразительным архетипом уравнивательной системы ступеней, мы вернем искусству его духовное предназначение: мы пожертвуем легкомыслием культу красоты, восстанавливающие-

му важность игровой деятельности театра для великих тайн жизни и разума» [Rabreau, 2000, 146].

Изучая хронологию и особенности копий с технических чертежей, сделанных Кваренги, мы отмечаем, что Джакомо Кваренги был заинтересован теми проектами, которые К.-Н. Леду исполнил в т р а д и ц и о н н о м стиле, практикуемом им примерно до 1775 г. Анализ синтаксической структуры формообразования у Леду позволяет выделить два основных стиля его архитектуры. П е р в ы й стиль (или традиционный) предлагает больше близости к традиционному ассортименту формообразующих приемов. В т о р о й стиль Леду возникает примерно после 1775 г. (четкую временную границу провести невозможно), когда автор начинает явно отдавать предпочтение «геометрическим иероглифам», нетрадиционным образам (проекты: Ойкема, Дом Директора, Миротворец). Первый стиль Леду ближе к традиционным образцам (его сельские сооружения — церковь Фуванта, например, его парижские особняки), он близок стилю Палладио и Пиранези. Первый стиль Леду — стиль скромного палладианца, испытавшего яркое, мощное влияние Пиранези. Леду прямо заимствует некоторые изобретенные Пиранези формы. Ж.-К. Море одним из первых обнаружил эти явные аналогии [см.: Raval, Moreaux, 1945, 28]. Леду добивается разнообразия в единстве, слияния античности и природы в единое целое при помощи инструмента архитектурной пропорции. Архитектор учитывает возможности взгляда «с дистанции» и взгляда вблизи. При этом архитектор говорит о «притягательности» сооружения для зрителя, рассчитывает на его ощущения. Стилистические эффекты Леду представляют собой путь постепенного очищения классической грамматики, ее упрощения. Самые совершенные эффекты, разработанные Леду, носят композиционный и синтаксический характер: они связаны с очищением форм и олицетворяют дерзость нововведений в его втором стиле. Указанные стилистические направления можно определить как о б р а з н о - п л а с т и ч е с к о е (первый стиль) и с и м в о л и к о - г е о м е т р и ч е с к о е (второй стиль). Поясним эти определения. Образно-пластический стиль Леду отличается выразительной пластикой обработки стен, углов объемов, карнизов зданий, подчиненной пластической доминанте ордера. Синтаксическая структура этого стиля отличается очевидным приоритетом образной составляющей, которая, в свою очередь, узнаваема и цитирует другой архитектурный образец (например, проекты Палладио, приемы Пиранези, древнегреческие храмы). Шедевры образно-пластического стиля Леду — особняки и замки периода царствования Людовика XV — уже отличаются от «греческой манеры», от классицизма «по Габриэлю», но в тот период еще не отступают полностью от канонов построения ордера и правил использования декора, описанных аббатом Ложье и практикуемых Ж.-Ф. Блонделем. Обработка выступами, ионический ордер с каннелированными стволами колонн, балюстрада и опоры — весь этот репертуар форм соответствует стилю Людовика XVI.

Основная особенность второго стиля Леду, который мы именуем символично-геометрическим, — абсолютный отказ от узнаваемой образной составляющей, явный приоритет символической составляющей, минимум пластических эффек-

тов и вызывающая чистота геометрических форм. В произведениях символично-геометрического стиля Леду приходит к отказу от подчиненности формообразующих приемов ордерной системе, к чистоте геометрических форм. Архитектор добивается совершенной однородности оригинального стиля, в котором уже почти невозможно выделить элементы заимствований. Что же такое символично-геометрический, или очищенный, стиль Леду в контексте века Просвещения? В эпоху, когда во Франции создается научная эстетика, в эпоху становления художественной критики, французские художники стремятся донести до просвещенной публики культурное содержание объекта искусства, в частности его символическое и историческое содержание. Речь идет о дидактическом и поэтическом объяснении механизмов художественного творчества. Связь между произведением и сопроводительным текстом художника — основной предмет внимания эпохи. В споре между античностью и современностью XVIII в. можно выделить три основных позиции.

- Первая соответствует необходимости соотносить сущность искусства с природой. Согласно этой установке архитектор должен углубиться в естественные науки. М.-А. Ложье и Ж.-Г. Суффло — лучшие представители данной тенденции в теории и на практике.

- Вторая позиция склоняется к необходимости иллюстрировать «имитацию» природы средствами рисунка и архитектуры. Подразумевается обращение к «архитектурному реализму», т. е. создание архитектуры, особенно близкой человеку, приятно влияющей на его чувства, склонной к живописным эффектам. Это направление «пейзажных садов», парковых сооружений, в русле «пиранезианского» рисунка. А.-Ф. Пейр и Ш. Де Вайи — яркие представители данной системы взглядов.

- Третья позиция предлагает свободу говорить на языке форм, средствами архитектурного проекта, опираясь на законы природной (естественной) геометрии и чувственного восприятия (с опорой на сенсуалистскую философию). Эта позиция ярко выражена Э.-Л. Булле в его «Эссе об искусствах», К.-Н. Леду в его трактате и творческой практике. Автор более подробно рассматривает особенности поэтического и пластического языка Леду в статье «К.-Н. Леду: поэтические формы пластического языка» [см.: Махнева, 2001].

Поясняя происхождение этих трех позиций, нужно уточнить основные понятия, основополагающие для характеристики процесса интеграции античного наследия в культурное пространство XVIII в. и не менее важные для понимания творчества Леду. К.-Н. Леду, как и его современники, стремится объединить искусство и язык, примирить природу и античность, опираясь при этом на теории сенсуалистов о чувственном восприятии. Поэтому три вышеуказанных позиции проясняют три способа взаимоотношений между античностью и природой и ярче всего проявляются в текстах, сопровождающих архитектурные проекты. Говорящая архитектура обращена к просвещенной публике, общаясь с ней на языке сердца и опираясь на язык разума. Художник-демиург должен придавать своим произведениям политическую и социальную окраску, как и архитектор, способству-

ющий формированию законов существования общества [см.: Mauzi, 1969, 544]. В 1792 г. эта художественная политика приобретает силу закона: требуется, чтобы к убеждениям словесным добавлялись речи энергического языка м о н у м е н т о в [см.: Mosser, Rabreau, 1986, 224]. Свобода обращения к геометрическим формам у Булле и Леду — следствие последовательной эволюции спора античности с природой и постепенное превращение последней в Природу с большой буквы, усовершенствованную геометрией. Таким образом, в начале творческого пути практикующий образно-пластический стиль Леду оказывается «на стороне античности» в полемике между античностью и природой. Однако постепенно архитектор приходит к отказу от посредничества узнаваемых выразительных средств (главным образом — ордера) и пытается вести диалог непосредственно со зрителем практически исключительно языком геометрии. Стремясь поставить во главу угла ощущение, восприятие и воздействовать на них с помощью очищенных от декора силуэтов, плоскости, формы (на фоне которых особое значение приобретает минимальная пластическая обработка), архитектор переходит на сторону природы (ведь он рассчитывает теперь только на «человеческую природу», отвергая архитектурные тексты-клише), но природы усовершенствованной, природы не первозданной, а созданной.

Перешагнувший рубеж своего символично-геометрического стиля Леду идеализирует свои осуществленные проекты и создает утопические, формируя собрание гравюр для книги «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству» (1806). Творчество Леду охватывает две эпохи, разделенные революцией. Оно заимствует у прошлого, но, не удовлетворяясь слепым подражанием, совершает рывок в будущее через очищение форм. Это путь от дидактической к усовершенствованной природе, которая понимается как архитектура, говорящая языком геометрии. Второй стиль К.-Н. Леду развивается в тесной зависимости с требованиями и с т и н н о с т и , и л и п р а в д и в о с т и , м а т е р и а л а . Дома, увенчанные четырьмя бельведерами или с террасными крышами, Дом для безансонского торговца или Дом служащего в виде простого столба — все это еще до использования наших современных материалов. Творчество Леду и его живой протест против архитектурных догм не имеет при своем завершении ничего общего с неоклассицизмом современников архитектора [см.: Kaufmann, 1993, 55]. Самое удивительное — зрелище полной его согласованности с архитектурными формами XX в. Безусловно, это не случайность, а результат эволюции архитектурного таланта, приведшего Леду к значительному опережению собственной эпохи.

Итак, Джакомо Кваренги заинтересован исключительно образцами первого — образно-пластического — стиля Леду, оставляя без внимания утопические проекты архитектора, эти геометрические иероглифы, символизирующие человеческую деятельность. Так, например, Кваренги сделал копии с проекта замка Бенувилль (его строительство началось в 1768 г.). Он с большой тщательностью отметил на плане назначение каждого помещения; на разрезе он подробно нарисовал детали скульптурного декора главной лестницы, на разрезе круглой часовни — ионическую колоннаду, окружающую алтарь. Мы находим среди копий, сделанных Джа-

комо Кваренги с произведений К.-Н. Леду, технические чертежи конюшен госпожи Дю Барри в Версале (план, разрез) с перистилем круглого двора. Имеются также копии с технических чертежей просторного дворца Лувесьенн, построенного К.-Н. Леду в 1773 г. для мадам Дю Барри. Как и на планах замка Бенувиль, Кваренги отметил назначение каждого помещения, разъясняя, таким образом, сложную композицию дворца. Он выполнил также копии с фасадов, применяя штриховку и раскрашивание акварелью. Проект роскошного здания библиотеки в Касселе (Германия), разработанный Леду в 1776 г., также привлек внимание Кваренги. Что касается проектов общественных зданий К.-Н. Леду, Кваренги сделал копии со здания Учетной кассы. И здесь он изучает все детали планов, объемов, периптер с двенадцатью колоннами и купольный зал.

Изучая тему особняка, Кваренги сделал, кроме того, копии с некоторых проектов Леду конца 1770 г. Речь идет об особняках мадам Дю Барри и Сен-Врен, особняках Табари, Эспиналь и Жарнак (планы, фасады). Они завершают хронологию произведений Леду, изученных Кваренги. Почему Кваренги нигде не упомянул о своем путешествии во Францию? Вероятно, это сделано осознанно: это было временем накануне революции, и для архитектора, близкого ко двору, объявлять о своем пребывании во Франции было неуместно. В Музее личных коллекций (Москва) хранится акварель Джакомо Кваренги «Постройка К.-Н. Леду в Гренобле». Ознакомимся с ее описанием, приведенным в журнале «Гелос»:

Мы любим здание, которое построил архитектор. Удовольствие, по крайней мере, удваивается, если мы видим, как это здание изобразил художник. Джакомо Кваренги изобразил «Постройку Клода-Николя Леду в Гренобле», то есть художником, изображающим архитектуру, выступил другой архитектор: восторг в кубе. Палладианская вилла, небольшой симметричный храмоподобный особняк. Узнаваемые элементы Леду, самого продвинутого мастера конца XVIII в., баламута, родоначальника современной архитектурной мысли. Порттики на четыре стороны и муфтированные колонны. И кони на переднем плане; и люди-то, люди! Факт, Кваренги не относится к стаффажу дежурно, это отличает его от других видописцев. Вроде бы ничего особенного, и не трудно отыскать вещь позначительнее, чем эта бледная акварелька, бедная на цвет и контраст, на сюжет. Но представить себе невозможно — какого уровня тут мастерство, какая рука тут приложена¹.

Кваренги подходит к вопросу стаффажу с глубоким пониманием. Колорит акварели бледноват, цветовые контрасты отсутствуют. Однако высокий уровень мастерства художника очевиден. Надо отметить, что в XVIII в. обычным методом, используемым для архитектурного воспитания, было копирование с технических чертежей. Русские пансионеры, посланные Академией художеств за границу, использовали эти методы, чтобы постигнуть архитектурное искусство.

Кваренги прибыл в Россию в 1779 г.² Он внимательно изучает произведения архитекторов русского классицизма, копирует многие проекты. Кваренги провел в России, как уже отмечалось, приблизительно тридцать семь лет. Годы до 1796-го

¹ См. на сайте журнала «Гелос»: <http://www.gelos.ru/sale/arhjournal/002262.shtml>.

² Автор в приложении к статье приводит документ (публикуется впервые), который классифицирует как обращение Кваренги к императору Александру I (см. прил.).

(дата смерти Екатерины) были наиболее плодотворны. Конец XVIII в. обозначил новый период в творчестве Кваренги. Строгость архитектурного стиля уступила место иному подходу: характер зданий стал более торжественным. В то время Кваренги чаще использует для организации фасадов элементы декора. Многие постройки Джакомо Кваренги заставляют вспомнить о первом, образно-пластическом стиле Леду. Например, Александровский дворец в Царском Селе очень напоминает особняки госпожи Дю Барри и отель Юзес. Мы видим здесь подчиненность пластических приемов ордерной системе, объем здания с двумя ризалитами, скульптуры над колоннадой (применены в проекте Пеллы у Джакомо Кваренги, особняк принца Монморанси, особняки Лувесьенн и Юзес у Леду). Интересно, что Леду не отказывается от данного приема (ряд объемных скульптур, приподнятый над основным корпусом здания) даже в своих утопических произведениях, относящихся к символично-геометрическому стилю. Так, например, он использует его в проекте Панеретеона.

Обычно у Кваренги общее решение не столь лаконично, как у Леду, и более многословно. Его творчество тяготеет к таким приемам, как стены с рустами. Он использует те же пластичные способы и композиции, что и Леду. Например, проекты городских ворот для Петербурга (1780-е) выполнены с использованием выразительного приема — колонн с кубическими ризалитами на стволах, что роднит этот проект как с проектом Н. А. Львова (Невские ворота Петропавловской крепости), так и с проектом К.-Н. Леду, выполненным для города Шо — королевского завода-солеварни. Нужно отметить, что проекты Львова Кваренги также копировал. Львов своими смелыми экспериментами, геометрическими объемами (Троицкая церковь, 1785; «Кулич и Пасха»; пирамидальные погребки в Митино и Николино; и др.) гораздо ближе к символично-геометрическому стилю Леду, чем Кваренги. Однако знакомство с творчеством Львова, возможно, подтолкнуло и Кваренги к вариациям с композиционными схемами культовых зданий. Интересен факт, что Львов также был знаком с творчеством Леду и лично посещал Лувесьенн в 1777 г., когда уже был построен особняк мадам Дю Барри [см.: Грансберг, 1952, 68]. Творческие взгляды Львова были близки взглядам Кваренги, и влияние Львова проявилось в проекте дворца Шереметьевых в Китай-городе, сделанном Кваренги, несомненно, под впечатлением решения здания Кабинета в Петербурге, разработанного Львовым [см.: Пилявский, 1981, 85].

В 1785 г. Кваренги работает над проектом дворца Пеллы. Согласно замыслу Кваренги этот ансамбль представлял собой систему объемов, связанных крытыми галереями. Здесь Джакомо Кваренги, очевидно, находит источник вдохновения в копиях, сделанных им с технических чертежей конюшен мадам Дю Барри в Версале. У К.-Н. Леду также разработана система объемов, соединенных галереями. Этот прием Леду использовал еще при разработке первого (нереализованного) плана города Шо, где крытые галереи должны были защитить от возможного дождя перевозимую соль.

Кваренги не сумел проявить себя в области градостроительства столь же блестяще, как Леду, создавший ансамбли города Шо: мы знаем о провале Кваренги

при строительстве биржи на Васильевском острове, историю со зданием, которое он почти закончил и которое было уничтожено по приказу Александра I, чтобы построить биржу по проекту Тома де Томона. Однако Александр I поручает Кваренги проекты достаточно значительных зданий: Кабинет Его Величества у Аничкова моста (1803—1805), Смольный (1806—1808) и Екатерининский институты (1804—1807). Ансамбль Кабинета акцентирует угол набережной Фонтанки и Невского проспекта. Цельность комплекса достигается проходящими по фасадам ионическими колоннами с дорическим антаблементом. Ими оформлен и проезд, открывающийся на Фонтанку. Кваренги, как и Леду, решается на нарушение ордерного канона ради придания ему большей силы и выразительности.

В проекте Ассигнационного банка (1783—1790), выполненном Д. Кваренги, архитектор выработал оригинальную композицию, вписав ее в участок нерегулярной формы. Административное здание акцентировано коринфским портиком с шестью колоннами с фронтоном и статуями над цокольным этажом, обработанным рустом. Эти приемы напоминают нам проект замка Мопертуйи Леду.

Одно из наиболее значительных зданий Кваренги, одновременно простое и величественное — здание Академии наук на набережной Невы с ионическим портиком с восемью колоннами и фронтоном, украшенным статуями. Безусловная иерархическая соподчиненность пластических приемов ордерной системе, предельная лаконичность решения сближают Кваренги как с Палладио — безусловным источником вдохновения александровского классицизма, так и с образцами образно-пластического стиля К.-Н. Леду. Проект обсерватории на Пулковской горе в окрестностях Санкт-Петербурга (середина 1780-х) украшен колоннами с ризалитами на стволах — прием, который мы часто встречаем у Леду.

В своем письме Маркези Кваренги упоминает проект семинарии (не осуществленной) с колокольной (вероятно, для провинции, а не для Санкт-Петербурга). Силуэт центральной части с купольным храмом повторяет пропорции центральной части епископского дворца Систерон Леду.

Театры, разработанные Кваренги, несомненно свидетельствуют о знании им творчества Леду. В нереализованном проекте Большого театра для Санкт-Петербурга Кваренги тщательно воспроизвел систему амфитеатра, впервые использованную Леду для театра Безансона. Эта система используется также в произведениях высокого классицизма Тома де Томона и Карло Росси. Формообразующие мотивы К.-Н. Леду часты в проектах жилых домов, разработанных Кваренги. Например, дом А. А. Безбородко в Санкт-Петербурге (1781), дом Ферастиери в Санкт-Петербурге (1790), дом дипломата и писателя Д. А. Голицына в Санкт-Петербурге (1790). Дома Безбородко и Голицына отличаются предпринятыми Джакомо Кваренги вариациями с ордерной системой. Само использование колонн для частных зданий было тем нововведением, за которое Леду часто подвергался критике современники. («Для чего столько колонн? Ведь они подходят только для храмов и королевских дворцов!» — так Леду описывает изумленные вопросы, вызываемые его проектами [Ledoux, 1997, 59]). Нарушая предписания аббата Ложье относительно использования ордера лишь в зданиях общественного назначения, Леду

стремится освободиться от догматической власти «законов пяти ордеров». Своими экспериментами с ордерными системами в произведениях первичного стиля архитектор намечает путь для развития эклектики. Действительно, Кваренги, воспринявший смелые опыты французского архитектора, разрабатывает близкий по стилю к эклектике фасад дома Ферастieri.

Находим общее в отношении к историческому наследию у Кваренги и Леду. В своих проектах для Петергофа Кваренги обращается к готическим формам, предвосхищая развитие стилизаторских направлений во второй половине XIX столетия. В проекте Эрмитажного театра (1783—1887) зодчий проявляет чуткость к живописным приемам барокко, трактуя их в достаточно строгой манере. Об уважении К.-Н. Леду к историческому наследию говорит Даниель Рабро, приводя примеры ранних построек Леду, выполненных с использованием стилистических приемов античности, ренессанса, барокко [Rabreau, 2000, 188].

В Екатерининском дворце в Москве (1790) Кваренги спроектировал портал со стороны сада, с коринфскими колоннами, воздвигнутыми на высоком цоколе. Коринфский ордер, пропорции проемов, балюстрада — вот заимствования особенностей облика Лувесьени, придавшие привлекательность Екатерининскому дворцу.

В сборнике гравюр Кваренги, опубликованном в 1844 г. в Мантуе, мы можем увидеть проект Ростральной колонны, выполненный им в 1789 г. в честь победы русского флота при Роченсальме. Здесь использован прием колонны с выступами в виде носовой части корабля, примененный Леду в Парижских барьерах, а также учеником Леду, Тома де Томоном, в проекте Ростральных колонн для ансамбля Биржи. Ученики и современники Леду (например, Тома де Томон [см.: Raval, Mogaux, 1945, 45]), захваченные новизной и эффективностью его композиционных и синтаксических приемов (очищение форм, игра масс, вариации на тему ордера, автономная архитектура — павильонный стиль), грамматическими тонкостями его декора, подражают ему.

Итак, творческое наследие К.-Н. Леду было усвоено культурой России. Джакомо Кваренги, один из крупных архитекторов александровского классицизма, был лично знаком с Леду, видел его неоконченные постройки и копировал его проекты. Это оказало влияние на формирование самого Джакомо Кваренги как архитектора. Отмечая склонность Кваренги цитировать такие приемы Леду, как вариации с ордерными системами, колонны с ризалитами на стволах, пластика рустованной стены, свободная колоннада и ряд объемных скульптур, полуцилиндрические и цилиндрические купольные объемы, нельзя не отметить существенные различия между формообразующими методами Леду и Кваренги.

Опирируя с ордером и в конце концов отказавшись от него в произведениях символично-геометрического стиля, Леду сохраняет иерархический принцип формообразования, обеспечивающий целостность эстетического образа сооружения. Архитектор не переходит к стилизации, хотя в его втором стиле может ощущаться, например, дух Древнего Египта: в массивных членениях, строгом декоре. Перевод ордера из подчиняющего себе всю систему принципа в один из мно-

г и х у Леду происходит естественно. Архитектор преодолевает догматизм ордера, апеллируя только к свету и тени как основным средствам архитектуры, т. е. только к игре масс и к отношению масс и декора. Джакомо Кваренги активно варьирует ордерные системы, адаптируя к новой среде творческие методы Леду. Однако завершением творческой эволюции Кваренги говорящая архитектура (т. е. говорящая языком геометрии) не становится. Кваренги начинает работать в стиле эклектизма и стилизации, минуя новаторские эксперименты Леду с очищенной, упрощенной до предела геометрической формой. Стилизаторские направления ярко проявляются в проектах для Петергофа, к эклектизму же Кваренги приходит, постепенно осознавая недостаточность ордерной системы в роли доминирующей составляющей синтаксической структуры, но не обращаясь к геометрической форме, как абсолютному воплощению смысла сооружения. Таким путем зодчий достигает равновесия заимствованных элементов и почти эклектической раздробленности. Например, проект маяка-памятника на Черном море (1790-е) олицетворяет полный отказ от античной строгости, ордер не подчиняет себе прочие составляющие формообразующей системы; обилие декора, пластика кирпичной кладки, поясok барельефов создают впечатление перегруженности проекта деталями и акцентами, ни один из которых не претендует на роль ведущей составляющей синтаксической структуры.

Джакомо Кваренги избегает вызывающе упрощенных цилиндрических, пирамидальных и тем более сферических форм. Применение незавершенных цилиндрических объемов даже идеально правильной формы у Кваренги приобретает скорее декоративный характер. Это сближает творчество Кваренги уже не с манерой Леду, а с приемами его современника — Шарля Де Вайи. Де Вайи далек от говорящей на языке геометрии архитектуры, хотя он и не является представителем «поклонников дидактической природы». Вариации с полуциркульными и циркульными объемами очень часто встречаются у Де Вайи, но остаются, как и у Джакомо Кваренги, только декоративными приемами, не определяющими облик здания в целом. Кваренги, как и Шарль Де Вайи, создает изысканные цилиндрические объемы (например, проект голубятни для Царскосельского парка, 1780-е), полуротонды, как в проекте странноприимного дома Шереметьева в Москве (1794—1807), однако увлекается многословием декора, склоняясь к стилизации и практически не прибегая к приему совершенно гладкой или скупой акцентированной стены, излюбленному Леду в его проектах, предвосхищающих ампиризм и многие модернистские течения. Сближает Де Вайи с Кваренги интерес к интерьерам, малым формам в интерьере. Искусный рисовальщик, Кваренги представляет позицию «живописной», пейзажной архитектуры, работая в русле пиранезианского рисунка. Джакомо Кваренги не доверяет «чистой геометрии» стать «голосом здания» и не пытается сделать символическое содержание формы абсолютно читаемым, как это делают Булле и Леду. Уже отмечено, что образно-пластический стиль Леду можно охарактеризовать присутствием в синтаксической структуре произведения «цитирующей», т. е. отсылающей к известным архитектурным образцам, образной составляющей. Этого нельзя сказать о его символично-геометрическом

стиле. Если в произведениях первого стиля Леду, смело экспериментируя с ордером, только намечает путь развития направлений эклектики, не доходя, однако, до присущей эклектике равноценности заимствованных элементов и сохраняя за ордерной системой роль пластической доминанты, то среди утопических произведений архитектора уже можно видеть совершенные образцы стиля ампир, конструктивизма, брутализма, функционализма. Джакомо Кваренги, напротив, отдаст предпочтение использованию цитирующей образной составляющей, ограничиваясь адаптацией примеров образно-пластического стиля Леду и завершая свои эксперименты с ордерной системой обращением к стилизации и эклектизму.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В течение двадцати двух лет я нахожусь на русской службе (если документ датирован 1801-м г. — годом восшествия Александра на престол, тогда 1779-й — год начала службы для неизвестного архитектора — оказывается также годом прибытия в Россию Кваренги. — *О. Б.*), куда я был призван высочайшим повелением бессмертной Императрицы (Джакомо Кваренги был приглашен в Россию Екатериной II. — *О. Б.*), пожелавшей меня назвать своим архитектором (сам Кваренги пишет: «Я был вызван через г. барона Грима на должность архитектора императрицы всероссийской на почетнейших условиях» [см.: Пилявский, 1981, 38]), с жалованием три тысячи рублей серебром, все поставлено под сомнение этим ударом <...>... я уволен, и без всякого внимания по отношению к утвержденным пунктам моего Контракта меня полностью отринули, без всяких объяснений. Не зная, почему меня постиг такой ужасный удар, я припал к стопам Августейшего Трона Императора Павла I, да будет славной память о нем, который не одобрил несправедливость этого поступка Кабинета, и указом от 24 апреля 1797 года, копию которого я здесь прилагаю, он соизволил приказать князю Куракину, генеральному прокурору, восстановить меня в правах и возместить мне мои потери.

Я сделал чертежи для Большого здания Ветеринарной школы, первой в России, которая должна была быть построена в Карасово, в месте, которое я очень хорошо изучил. Я также получил заказ на чертежи Казанской Церкви (Кваренги разрабатывал чертежи Казанского собора, если здесь речь идет о нем. — *О. Б.*), и театра, который я разработал в следующей манере: «не бояться никакого конкурента», и мои чертежи забрали, не сделав мне чести исполнить в мою пользу высшие установления. Я, однако, никогда не прекращал по всякому случаю представлять бесценные доказательства моего усердия, которым я был вдохновлен ради наибольшей славы этого Императорского Двора, как это может показать качество моих чертежей, которые можно видеть реализующимися постоянно (*journallement*) на всем обширном пространстве Империи (это упоминание о «повседневном осуществлении» проектов говорит в пользу Кваренги. — *О. Б.*), и которые я мог бы представить взгляду Вашего Императорского Величества, если бы Вы пожелали меня почтить благосклонным вниманием.

После того, как я отдал России мою молодость, мое состояние, мои блага — короче, все, чем я владел, я вижу себя просто отвергнутым, и мне не остается ничего другого, кроме как униженно простереться перед Августейшим Троном Вашего Императорского Величества, умоляя решить мою судьбу и Высочайшей милостью согласиться мне по крайней мере назначить пансион сообразно щедрости его Августейшего двора или позволить мне служить снова, если мои слабые таланты еще могут быть полезны столь славной Империи.

Ее Высочество Принцесса Баденская, перед тем как покинуть Россию, оказала мне честь, сказав, что она заинтересована во мне, после Вашего Императорского Величества, и она сооблаговолила записать мое имя на своих табличках и соизволила мне в то же время презентовать рекомендательное письмо для Вашей августейшей супруги, Императрицы Елизаветы, которое я имел честь ей преподнести в сопровождении небольших плодов моего слабого таланта, которые она сооблаговолила принять с благосклонностью, столь ей присущей. Такие события мне даровали веру в безграничную милость Вашего Императорского Величества, которое не пожелает допустить, чтобы иностранный художник, имевший честь служить так долго Его Августейшей Матери, не имел теперь никакой поддержки и прозябал в нищете.

Я прерываюсь, призывая благословление Небес на Августейшую Персону и на Великую Империю.

Имено честь оставаться, с самым глубоким уважением, Вашим преданным и обязанным слугой (в Петербурге... этого месяца)»

[РГАДА, ф. 1261, оп. 4, д. 121. Прошение неизвестного архитектора Александру I о назначении ему пенсии или предоставлении возможности работать по специальности, черновик на фр. яз.]

Жалобы анонимного архитектора на увольнение и полное отвержение не должны исходить от Кваренги, который работал много и вполне успешно, невзирая на неудачи с ансамблем биржи или мавзолеем Павла I. Звание архитектора Екатерины Великой указывает на Клериссо, однако упоминание о реализации многих проектов заставляет отказаться от кандидатуры Клериссо. Если l'Eglise de Kasan подразумевает Казанский собор, в этом случае правомерно отнесение к Кваренги, представившем Екатерине II свой план Казанского собора [см.: Пилявский, 1981, 98]. Кажется созвучным тону прошения письмо Д. Кваренги шведскому посланнику в России Стедингу: «Несмотря на всю доброту е. в. ко мне, все его окружение думает иначе, и зависть приводит к тому, что они мне всюду служат дурную службу, и до сих пор я не нашел никого, кто бы решился сообщить е. и. в. о моем состоянии дел...» [Там же, 198].

Грабарь И. Э. Ранний александровский классицизм и его французские источники // О русской архитектуре. М., 1969.

Грансберг А. Х. Архитектурное творчество Н. А. Львова: Автореф. дис. ... канд. искусств. наук. М., 1952.

Махнева О. А. К.-Н. Леду: поэтические формы пластического языка // Клод-Николя Леду и русская архитектура. Екатеринбург, 2001. С. 105—115.

Пилявский В. И. Джакомо Кваренги: архитектор, художник. Л., 1981.

Kaufmann E. De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture autonome. Editions de La Villette. Paris, 1993.

Ledoux C.-N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Paris, 1997.

Mauzi R. L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle. Paris, 1969.

Mosser M., Rabreau D. Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières // Soufflot et l'architecture des Lumières. Paris, 1986.

Rabreau D. Claude -Nicolas Ledoux (1736—1806): L'architecture et les fastes du temps // Annales du Centre Ledoux. T. 3. Paris; Bordeaux, 2000.

Raval M., Moreaux J.-C. Claude-Nicolas Ledoux, 1736—1806. Paris, 1945.